

## EL CINE COMO REESCRIBIDOR DE LA HISTORIA

Carmen Rodríguez Fuentes

Universidad de Málaga

### EL CINE COMO REESCRIBIDOR DE LA HISTORIA

La naturaleza del film permite que este sea un objeto de estudio para la historia. En las relaciones entre historia y cine podemos destacar como mínimo estas conexiones:

1. El cine como fuente historiográfica.
2. El cine como representación de la realidad, que nos permitirá conocer la realidad oculta, aquella que no se aprecia a primera vista.
3. El cine entre la memoria y la historia, es decir, la relación entre los hechos ocurridos y el recuerdo que permanece -una parte de la realidad-.
4. El cine es una escritura de la historia, sea un documento de ficción o documental.

Ningún documento está garantizado por su objetividad, ni siquiera el documental que vemos de un hecho reciente. Cualquier documento es el fruto de una selección subjetiva, y como resultado obtenemos un fragmento de la vida –suma de muchos fragmentos-.

Todo documento puede estar sometido a diferentes interpretaciones. En el film se concentran distintos niveles de codificación, como los que equivalen a la imagen, sonido, espacio, tiempo, etc. Estos diferentes niveles son definidos como significantes complejos, que el receptor-espectador reconocerá a partir de sus propios contextos de producción de sentido. En el momento de la proyección del film se encuentran dos gramáticas de sentido, lo que supone dos discursos sobre la misma historia, el de la película y el del espectador. Ambas se diferencian por tener distintas condiciones de producción. El contexto, el mundo adherido al documento, ya no es el mismo que el del contexto del sujeto, y con ellos han variado las condiciones de producción de sentido en ambas. Por lo tanto, el conjunto signifiante o el paquete signifiante complejo que resulta ser un documental o un film, se presta a distintas gramáticas de reconocimiento, y pueden variar las materias sensibles y significantes, porque se podrán realizar múltiples lecturas.

Es un hecho indiscutible que, en su función didáctica, el documental es un género reconocido como documento real de la vida. Pero la producción cinematográfica nos da una gran variedad de documentos, y no sólo es documento el cine histórico o los documentales. El historiador, si así lo desea, puede valerse de todo tipo de producción cinematográfica, porque toda ella es documento.

Cualquier documento fílmico lleva adherida la parte de la sociedad en la que se produce, o un elemento de esa sociedad; es decir, de alguna manera nos da a conocer la realidad de la sociedad que la ha creado. Por ello, frente al documento, nuestra sociedad se identifica, se encuentra a sí misma.

Si esto es un tema interesante, aún lo es más cuando el film de ficción, en su función narrativa, se posiciona como «reescribidor» de la historia del hombre. Porque en el análisis de un documento audiovisual siempre podemos esperar encontrar, aparte de la sociedad representada, un poco de historia —oculta, pero presente—. Esta función se desarrolla no sólo a raíz del nacimiento del cinematógrafo, sino también en las etapas anteriores a éste.

La función narrativa que desempeña el film en estas ocasiones, adquiere mayor relevancia, si cabe, al proporcionar una explicación justificada, lo que equivaldría a una terapia histórica para el pueblo en general, y los intelectuales en particular.

La diferencia que puede haber entre el documental rodado simultáneamente a los hechos, como pueda ser un reportaje televisivo, y un film que trate un tema histórico ya vivido, es que éste último aporta la escritura de la historia. Entre la realidad histórica, la vivida por los sujetos históricos, y su construcción posterior —representación de la realidad—, existe un gran abismo, porque en este último caso el director de la película ha utilizado diferentes fuentes; y, sobre todo, ha reelaborado la realidad, aportando sus reflexiones personales ante los hechos históricos. Es decir, cualquier película o documental son reescritura de la historia.

Como escritura de la historia, el cine ofrece un símil incompleto frente a la experimentación historiográfica, ya que nos es casi imposible reproducir una historia exacta, incluso aunque se esté produciendo en ese momento. Ello es debido a que, aunque la cámara lo capta todo, también es verdad que lo selecciona todo, y por dos ocasiones, en el rodaje y en el montaje. Hay que entender que la cámara, desde el primer momento, está tomando partido, tan solo por el hecho de estar colocada en un lugar determinado y no en otro; o recorta la realidad a través del encuadre y el montaje.

En definitiva, el cine, sea del género que sea, supone una escritura de la historia. En este sentido, tiene el valor de cualquier libro de historia. Por ello, deberíamos escribir la historia de otra forma, una vez aceptado el cine como fuente habitual para investigar nuestra historia.

De esta manera, queremos proponer al cine como un método de reflexión histórica, y también de reflexión sociológica. Podemos insistir en sus limitaciones, pero no son más que las de cualquier otro documento histórico.

Es el sentimiento de la generación del 98, nacido tras la obligada firma del «Tratado de París», objetivo de nuestro estudio. Para ello, investigamos fundamentalmente los textos filmicos que se ruedan durante la etapa franquista. Nos centramos preferentemente en el género histórico, y en concreto en la película *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román.

Como ningún documental podrá reproducir una realidad completa -a pesar de ser el documento más directo posible-, tampoco una película de ficción podrá darnos la realidad completa, pues siempre hay una selección a la que podemos aplicar los interrogantes: quién, cómo, cuándo, dónde, a quién, con quién, y ... ¿Por qué elegir una sociedad y no otra?, ¿Por qué existen variedad de documentos sobre algunos hechos históricos, y ninguno sobre otros históricos también?. Igualmente, podríamos preguntarnos ¿Por qué es objeto de nuestro estudio el «espíritu del 98» y no cualquier otro?, ¿Por qué estudiamos el cine histórico de la posguerra y no otro género, u otra época?.

El deseo de ver y conocer, o el encuentro entre el film y el espectador, tiene dos direcciones diferentes, representadas por ambos: el objeto y el sujeto. El sujeto elige el objeto -el film- que desea ver. Es nuestro mismo caso, nosotros como investigadores, elegimos la película a estudiar -el objeto-. Para realizar esta elección debe de existir un alto grado de independencia entre el objeto y el sujeto, también del resto de los elementos del entorno, como por ejemplo, la propaganda.

Esta distinción pone de relieve, en primer lugar, que la elección del objeto (el film) no es inocente. Es decir, al realizar nuestra elección de estudio ya estamos interpretando, ya que nos dejamos guiar por nuestro interés presente.

Es fundamental, por tanto, antes de proceder a ver un documento filmico, la restitución del objeto (film) a su propio mundo de origen y a sus condiciones de producción, y la restitución del sujeto (el espectador) y sus condiciones de interpretación, de recepción, de consumo o de reconocimiento. Detengámonos en algunos elementos de la restitución del objeto. Se trata, en primer lugar, de que el objeto sea reconocido singularmente -sus valores, lenguaje, etc.-. Por otro lado, el historiador cuenta con los métodos y objetivos con una amplia documentación que complementan al conocimiento que se tiene del film. Por ejemplo, el desarrollo de la producción del film, tiempo de rodaje y las circunstancias que le acompañaron. La originalidad de la obra estriba no sólo en sus propios componentes, sino en lo que le distingue y complementa con las obras de su entorno, lo que se diferencia de ellas, lo que asimila, se opone o transforma. De este modo, los límites de la obra quedan desdibujados, sin solución de continuidad; pero por otro lado, se localiza a la obra como muestra de una tendencia, de un contexto

Este primer paso de la investigación histórica tiene como consecuencia acrecentar la información, por la que un contexto se añade a una obra. Llegamos al preciso momento en el que estamos en condiciones de analizar nuestro objeto de estudio. Si bien, siempre hay que tener presente lo que nos dice Nietzsche:

*«Un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación «correcta»...».*

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre tendremos que realizar una doble tarea:

Primero, descomponer el film en sus descripciones. La descripción es el primer paso hacia la interpretación, porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos del significado fílmico. Siempre teniendo en cuenta que la estructura de la imagen nos da un significado tanto en su aspecto simbólico como en su aspecto plástico.

Segundo, consiste en la aplicación de dos paradigmas organizativas que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto fílmico de un principio ordenador -impone unas reglas morfológicas y sintácticas- y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer (Carmona 1993); el segundo, el gesto semántico, ligado a la mirada concreta que el espectador proyecta sobre el film -en este caso la del analista-, que condicionará la lectura, no exenta de influencias contextuales e intertextuales.

Nuestro objeto de estudio nos obliga a conocer primero esos hechos históricos que provocan el desaliento de la generación del 98. A lo largo del siglo XIX España ha profundizado en la decadencia que ha ido arrastrando desde el siglo XVII; progresivamente ha pasado de ser la primera potencia mundial a un pueblo en clara decadencia, tanto política como socialmente.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la vida política sigue establecida sobre bases anteriores -alternancia de gobiernos conservadores (Cánovas) y liberales (Sagasta)-. La política se debate entre luchas regionalistas y la cuestión social, teniendo muy presente la reforma agraria y la industrialización del país. Las condiciones económicas y sociales de España son alarmantes, aún y con esas, la mayor parte del país vive confiado y optimista. En 1895 estalla la guerra colonial: Cuba, Puerto Rico y, poco después, Filipinas buscan obtener su independencia. La armada española lucha por sus últimas colonias de ultramar, pero no puede superar a sus enemigos y caerá vencida, firmando el tratado de paz en 1898. Las pérdidas humanas y económicas han sido cuantiosas. Es el «Desastre del 98». Tales son los hechos, que se toma conciencia de la situación real del país, se buscan las causas en los problemas que se arrastran desde hace tiempo.

El desastre del 98 supone un tremendo acontecimiento generacional, afectará a la población en general y, sobre todo, a los intelectuales en particular.

Como en otras ocasiones, la decadencia política no coincide con la cultural, y estos momentos trágicos de España se acompañan de un gran auge cultural, que nos remontan al siglo de Oro español. Esta fructífera etapa cultural comienza con las aportaciones de la novela realista y continúa con el aporte de tres generaciones -modernistas y escritores del 98, la primera generación del siglo XX, y la generación de 1927-. Este es también uno de los grandes momentos de la música española, iniciado por las creaciones de Albéniz y Granados, y continuado por Manuel de Falla y Turina. En pintura destacan Sorolla, Zuloaga, y los primeros cuadros cubistas de Picasso y Juan Gris. En arquitectura es particularmente significativa la aportación de Gaudí.

La generación del 98 reúne a un grupo de escritores, cuya preocupación fundamental es la definición, el estudio, y las necesarias soluciones, de lo que se ha dado en llamar la «problemática» española. En sus obras más representativas, los hombres del 98 persiguen, aparte de la belleza puramente literaria, un ideal ético: la reforma de la realidad.

Para el mejor estudio de nuestro film *—Los últimos de Filipinas—* trataremos de enriquecer el texto, por medio del añadido de pequeños objetivos que completan el entorno del documento. Entre estos objetivos encontramos la restitución espacio-temporal. Porque nuestro film se rueda en una circunstancias muy concretas de posguerra. Son momentos de necesidad por recuperar la historia pasada, de descubrir al héroe de batallas históricas, de recuperar el espíritu de la patria.

La España de primeros del siglo XX recibe una desgraciada herencia del siglo anterior, división —europeizantes y casticistas— y decadencia entre sus gentes, y a lo largo de estos años, se irán consolidando las causas que desembocaran en la dramática situación de la guerra civil. En una primera etapa es el reinado de Alfonso XIII (1902-1923), durante el que se perpetúa la política habitual del siglo anterior. La esterilidad de los políticos conduce a una segunda etapa, la dictadura (1923-1930). El general Primo de Rivera concentra en su mano los máximos poderes, en un intento de resolver los problemas del país (guerra de Marruecos, marasmo interno). Pero poco es lo que pudo conseguirse. Vuelve Alfonso XIII, por poco tiempo, a tomar las riendas del poder. Pero en 1931 las elecciones municipales dan un amplio triunfo a los republicanos en las principales ciudades. El rey, deseando evitar enfrentamiento, deja el trono. Se instaura la Segunda República y en esta etapa se agudiza aún más, si cabe, el enfrentamiento de ideologías y grupos sociales, hasta que estalla la guerra civil. Tras la guerra, una dura posguerra con autarquía incluida. Son los años cuarenta en los que el Estado se hace cargo de promocionar una industria cinematográfica, poniendo esta a su propio servicio, son momentos de victoria y de exaltación patriótica. Es el momento en el que se rueda la película *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román, producida por CEA y Alhambra, cuyo guión literario corre a cargo de Enrique Llovet, basado en la novela *Los héroes de Baler*. La fotografía de Enrique Guerner destaca principalmente

en exteriores, y resaltará especialmente la construcción de decorados y puesta de escena de la secuencia del incendio. También la estructura de algunas secuencias, que nos hacen recordar al cine clásico del western americano —la llegada del correo, acosado en la selva; el asedio a la iglesia—.

A pesar de los medios precarios con los que se trabaja —desde el punto de vista técnico— durante el rodaje de la película, se ha buscado obtener calidad y ser fidedigno a los hechos; tanto es así, que se aconsejan de un asesor militar y otro religioso.

Las características del cine histórico han sido bien definidas y estudiadas por Rosenstone, él señala al cine como documento que muestra la historia en forma de relato cerrado, sin dudas posibles sobre los hechos ocurridos. Este es el motivo por el que se necesita una revisión, una reescritura, una terapia que ayude a sacudir el desastre del 98, una explicación lógica, para que el sentimiento nacional esté protegido y, pueda ser enaltecido por todos, sin complejos. Esta reescritura de la historia se verá en todo momento atenazada por las características intrínsecas del film, cuya función es ofrecer un espectáculo, con el único objeto de ser consumido por el espectador.

Desde el nacimiento del cine, el género de cine histórico ha tenido un espacio concreto, y progresivamente, el cine ha creado una pseudo cultura transmitida a través de las películas históricas. No siempre la fidelidad a los hechos es el criterio determinante de un film que, por su propia naturaleza, necesita otros requisitos para su valor como documento o como objeto artístico. Además, por la misma idiosincrasia del film, resulta común encontrar películas de género histórico donde no se puede plasmar el hecho histórico tal y como ocurrió, y se debe esquematizar las distintas situaciones, y simplificar los acontecimientos en beneficio de la narratividad del film. Todo esto provoca que encontremos muchos errores con respecto a la historia real. Así en *Los últimos de Filipinas* se agradece la colaboración a la embajada de los Estados Unidos, y se incluye una secuencia en la que los Estados Unidos envían una ayuda militar, para salvar a los españoles de las balas de los tagalos, hechos de difícil demostración.

El guión de la película *Los últimos de Filipinas* se desarrolla como cualquier film histórico tradicional, siguiendo el esquema clásico establecido por los griegos con un principio de planteamiento, desarrollo, conflicto, y desenlace final. Una voz en off narra los hechos, los analiza y concluye con una moraleja.

El elenco de personajes cubre los estereotipos necesarios para la trama del film, entre los personajes principales se encuentran los oficiales, entre los secundarios el sacerdote y los soldados enamorados de Tala, la nativa; y entre los figurantes, siempre sobresalen algunos detalles de humor que ayudan a avanzar la trama y suavizarla.

El cine explica la historia mediante avatares de personas importantes —los oficiales que deciden soportar el asedio—, porque la cámara así lo determina al

situarlos como hacedores del proceso histórico, lo que implica que la solución de sus dificultades personales sustituye a la solución de los problemas generales.

Por parte de la voz en off, que nos narra los hechos que acontecen en el film, nos afirma que todos los personajes son reales. Esto nos afianza las posibilidades que nos ofrece el cine, ya que éste personaliza, dramatiza y otorga emociones a la historia. En *Los últimos de Filipinas* se recrea en clave de triunfo, angustia, sufrimiento, heroísmo y resignación lo que acontece, pero siempre condicionados a la naturaleza de la toma cinematográfica, que se caracteriza por su parcialidad y selección.

La historia general que se narra –asedio y heroicidad de la guarnición– se entrecruza con la intrahistoria del soldado raso –amores, deseos, bromas, etc.–. A través de los diálogos de los oficiales conocemos los acontecimientos históricos, las decisiones militares –*«Hay que defender la guarnición hasta nueva orden»*–; y a través de las conversaciones de los soldados, conocemos sus inquietudes más cercanas –la última corrida de toros–, las novedades tecnológicas del momento –cinematógrafo, o el tranvía eléctrico–.

La historia era uno de los temas estudiados por la generación del 98. Unamuno siente una honda preocupación por España. Recorre su historia meditando sobre ella para encontrar los valores de la patria, y también para encontrar las causas de los males recientes en una España desarticulada, compuesta por una gran base de masa rural dominada por el caciquismo. Con un proletariado poco desarrollado enquistado en la miseria y la ignorancia, paralelamente, enfrente, había una población burguesa que reside en las ciudades. Graves problemas sociales y económicos atenazaban a esta sociedad que tiene distintas maneras de ver y sentir España.

Por debajo de la historia general, aquella que se estudia y se medita, la de los reyes y altos cargos militares, la generación del 98 se preocupa por lo que Unamuno definió como la intrahistoria, o lo que es lo mismo, la vida del ciudadano medio, que con su trabajo diario, construyen la realidad histórica profunda.

Ya tiempo atrás, algunos hombres eminentes clamaban por una enérgica reconstrucción del país, por una política nueva, con reformas en el campo, la industria y la educación, porque es necesaria la regeneración del país. Estos hombres –Picavea, Costa– fueron definidos como regeneracionistas. Las ideas de los regeneracionistas serán recogidas por la generación del 98, que buscan encontrar en la historia de España las soluciones a los temas recientes, porque les duele España. Ese mismo sentimiento hacia España es el que alimenta la reescritura de la historia a través del cine, porque tras la guerra civil española los militares victoriosos necesitan dar una explicación histórica de las batallas perdidas en etapas anteriores. No es posible cambiar los hechos que ya han ocurrido, pero sí encontrar una explicación lógica y balsámica para los corazones dolidos de los españoles. Popularmente diríamos «quitarse la espinita».



En *Los últimos de Filipinas* se recoge un hecho puntual para explicar el desastre del 98, la cámara está eligiendo un punto de vista muy concreto, está eligiendo a personajes poco frecuentes, los héroes; y por último, nos hablan de la falta de honor de los enemigos. Los cargos militares señalan a la emboscada y la traición como parte del *modus operandi* de aquellos. El soldado español es valiente por naturaleza, salvo excepciones —cuando los nativos utilizan el cañón, un español se suma a los tagalos—, y es feliz por estar cumpliendo con su deber. Y sabe resignarse si la situación empeora.

La hombría de los españoles no sólo se aprecia en su resignación de héroes, sino que los tagalos hacen referencia a ello en sus conversaciones, en las que destacan la hombría española en resultas de la relación que tienen con las mujeres. Característica fundamental del hombre es ser un gran conquistador de la mujer, y así nos lo muestran a través de los ojos de los tagalos.

Entre los avatares del conflicto se entrelaza el amor entre una nativa —Tala— y un soldado español —Juan—. El amor ha nacido entre los dos, pero eso nunca se interpondrá a su deber como soldado: «... *yo soy un soldado y tengo que ir donde me manden...*». El amor entre ellos se manifiesta con un beso entre la pareja, aunque interrumpido por el sonido de la corneta —el deber que llama al soldado—.

El soldado español se caracteriza, como decíamos, por su valentía, su honradez, resignación, amor a la patria, y por ser soldado de Cristo. La religión está presente en todo momento —«*Sin permiso de Dios la muerte no mata a nadie*»—, el padre de la misión les bendice y reza para obtener la victoria. Cuando sospechan del peligro que se les avecina se refugian en la iglesia. Cuando el personaje —médico— que personifica la ciencia se siente morir, recurre a la iglesia y a través de las conversaciones con el sacerdote se acerca a Cristo. El sacerdote, entre otras cosas, dice: «...*No es sólo la obra de un misionero, es la obra de España, obra de siglos. Cuando nosotros nos marchemos quedará la religión y el idioma...*»

Las películas muestran la historia como proceso, y une elementos —economía, política, clase social— que la historia escrita tiene que separar para un mayor entendimiento de ésta. Las películas plantean el devenir histórico como progreso, mientras que la generación del 98, con un lenguaje natural y un estilo accesible, plantean el devenir histórico como momentos extraíbles de esa progresión, para un mejor análisis y reafirmación de los valores nacionales.

La preocupación por la derrota y la decadencia de España, iniciada en el siglo XVII, se había reflejado ya en las obras de numerosos escritores de períodos anteriores. Pero no es hasta la crisis noventayochista cuando esta actitud culmina y se concreta en un movimiento literario propiamente dicho. El espíritu de esta generación se mantiene hasta después de la guerra civil española, y con el género de cine histórico, al igual que la generación del 98, se intenta buscar las causas en la esencia misma de España que llevaron al desastre del 98. Este cine histórico, al contrario que la generación del 98, no renuncia a los sueños de grandeza que ha-



bían provocado la ruina del país, y se mantienen en su postura, sin ser conscientes de la extensa miseria económica y social que sigue existiendo.

La banda sonora de la película recoge tanto música como diálogos. La música nos encandila al comienzo de la película con el tema principal «*Por qué mi canción te llama sin cesar, me faltan tus besos...*». Este tema musical simboliza la relación entre España y la colonia. Lo canta Tala en la taberna, es un tema dedicado a los soldados, y en especial a Juan, el enamorado de Tala, pero también nos describe la situación en la que se encuentra España y sus colonias, y nos anticipa los acontecimientos que se van a producir.

A partir de este momento, cuando Tala termina de cantar, los soldados comienzan con sus cánticos «*Asturias patria querida...*», esta alternancia de cánticos nos sugiere el enfrentamiento que se prolongará a lo largo de la película entre nativos y soldados. Por ejemplo, cantan una copla con la guitarra sobre su propia heroicidad para responder con la incitación del cántico femenino de Tala.

La música presente en todo momento es utilizada, también para situarnos en el tiempo, por ejemplo: se celebra la Navidad cantando en latín a la Virgen mientras la eucaristía, y villancicos «*Ande, ande, ande la marimorena*».

La conversación entre los cargos militares se resume en diálogos densos, que describen las circunstancias en las que se encuentran. En cambio, las conversaciones entre los soldados nos traen unos diálogos ligeros y rítmicos, y aunque puedan ser banales, tienen mucha más información de lo que se pueda esperar. Por ejemplo: se intuye el enfrentamiento de las dos españas, cuando hace referencia a la dicotomía del mundo taurino «Bombita/Guerra».

Aunque al recrear el pasado por medio de la ambientación y los decorados, buscando obtener el retrato de un momento histórico, una película de cine histórico siempre habla del presente, del momento en que se ha rodado la película. Así, del mismo modo, ocurre con un libro de historia que será distinto según en qué momento de la historia haya sido escrito, igualmente se verá impregnado de los valores y principios de su autor.

Con todo esto, nosotros llegamos a las siguientes conclusiones:

- La Historia es una reconstrucción o interpretación de hechos vividos por el hombre en el pasado.
- Un libro de historia es un documento, es una representación de la realidad ya vivida, pero el cine también es representación de esa realidad. Aunque, no siempre, la fidelidad a los hechos es el criterio determinante de un film que, por su propia naturaleza, necesita otros requisitos para su valor como documento o como objeto artístico.
- La historicidad de un film reside en varios elementos, no sólo en la descripción de los hechos. Los mayores anacronismos de una película histórica radican en la simplificación y en la tergiversación de los hechos. Sin

- embargo, hay que tener en cuenta que la fidelidad a la Historia requiere no sólo la representación veraz de los hechos, sino también una reconstrucción documentada y fidedigna del vestuario, el maquillaje, el atrezzo, la arquitectura, los diálogos, la música y la calidad fotográfica del film.
- Una película de cine histórico siempre habla del presente, de las inquietudes y preocupaciones que existen en la sociedad en el momento de rodar la película.
  - El cine puede utilizarse como reescribidor de la historia, como terapia para el pueblo que ha sufrido crisis en el pasado, derrotas bélicas, o cualquier momento histórico no superado.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra, Madrid 1993
- CHARTIER, R.: *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Gedisa, Barcelona, 1992.
- FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona 1995.
- GALASSO, G.: *Nada más que historia. Teoría y Metodología*. Ariel, Barcelona 2001.
- MARZAL, J.: *Metodologías de análisis del film*, Edipo S.A., Madrid 2007.
- PÉREZ, F.: *Introducción a la literatura española*, Regents Publishing Company, New York, 1982.
- ROSENSTONE, R.A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- SOLOMON. J.: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Alianza, Madrid, 2002.